

Análise de Discurso Crítica e análise da imagem em movimento: uma aproximação teórica

p. 40 - 53

Solange de Carvalho Lustosa¹

Resumo

O artigo é uma contribuição teórica sobre o uso da Análise de Discurso Crítica (ADC) aplicada ao texto com progressão de imagens (desenhos, filmes, reportagens televisivas) e tenta, por meio de algumas características peculiares desses produtos, desenvolver uma leitura crítica sobre a imagem que é oferecida de uma forma naturalizada e, por isso, consumida sem reflexão.

Palavras-chave: Análise de Discurso Crítica; Imagem; Progressão.

CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS AND THE ANALYSIS OF THE PROGRESSION OF IMAGE: A THEORETICAL APPROACH

Abstract

The paper is a theoretical contribution about the use of Critical Discourse Analysis (CDA) applied to the text with progression of images (drawings, movies, television reports) and tries, through some peculiar characteristics of these products, develop a critical reading about the image that is offered naturally and, that is why it is consumed without reflection.

Keywords: Critical Discourse Analysis; Image; Progression.

Introdução

Na nossa cultura, a linguagem escrita sofre, desde a sua criação, um severo controle social, baseado na máxima: vale o que está escrito. De certa forma, a oralidade também recuperou o estatuto de veracidade, pois a gravação, aliada a técnicas de reconhecimento de voz, pode atestar a autoria do falante, servindo de prova em questões de justiça. No entanto, como foi problematizado anteriormente, a linguagem visual ainda não possui a mesma equivalência, pois apenas sugere,

por exemplo, preconceitos, mas não se pode comprovar que os incita.

Ainda sobre a linguagem visual, devemos considerar que, embora seja o meio mais utilizado de representação e comunicação depois da fala, ainda não constitui uma preocupação em termos de desenvolvimento de uma pedagogia, tanto para a produção quanto para a leitura de textos, talvez por causa de essa semiose permitir o acesso amplo a todos – também aos não alfabetizados e marginalizados pelo processo de cidadania.

Por tudo isso, como Kress e van Leeuwen²

¹ Possui licenciatura (2000), mestrado (2003) e doutorado (2013) em Linguística pela Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Textual, Análise de Discurso e, principalmente, multimodalidade aplicada ao texto em movimento

afirmam, o campo visual é o espaço no qual a leitura é construída, mas onde não é percebido esse direcionamento, por causa da sensação de uma suposta liberdade de leitura. Acredito, pois que os elementos visuais em determinado discurso funcionem como o denominado implícito relativo, teorizado por Koch (2005, p. 25), que o define como a orientação a determinado sentido, mas este sentido pode sempre negar essa orientação ou fingir que a renega. Cito, como exemplo, a racialização de papéis desempenhados por negros em filmes e novelas, que muitas vezes se limitam a serviços braçais ou atividades que requerem pouca instrução. Embora esse fato já tenha sido contestado por representantes de movimentos negros, não se noticia casos em que alguém, por esse motivo, tenha sido condenado por racismo.

Apenas a título de ilustração, cito o fato que corrobora a primazia do escrito sobre o visual, podendo ser observado que culturas consideradas “primitivas” recebem muitas vezes essa rotulação por utilizarem predominantemente elementos visuais como forma de representação e de comunicação.

Talvez, por tudo isso, a linguagem não-verbal seja vista pela maioria das pessoas como um meio no qual não se possa representar e/ou perceber a construção de representações, considerando variáveis como *onde, por quem e por que* tais representações foram feitas. Kress e van Leeuwen (1996) ressaltam que a percepção de que a linguagem visual possui uma estrutura interna (estruturalidade) não faz parte do senso comum. Nesta pesquisa mostro não só a importância de se analisar as imagens (assim como fazem Kress e van Leeuwen, 1996), mas, também, a importância de percebê-las em progressão textual, ou seja, em fragmentos nos quais sempre seja apresentada a sua ligação com o todo, com o discurso.

1 Análise de Discurso Crítica e imagem

O desenvolvimento de uma leitura crítica voltada para textos visuais ainda é incipiente, talvez por ser essa semiose considerada como autoevidente e de fácil “tradução”, não necessitando de nenhum tipo de letramento formal. A aparência de fácil tradução pode justificar o desenvolvimento sem precedentes da linguagem visual nos últimos tempos, principalmente por causa da grande inovação tecnológica que possibilita a transformação de conceitos como os de espaço e tempo na comunicação moderna. No entanto, as mensagens visuais são complexas e trazem, muitas vezes, conteúdos implícitos que poderiam ser mais explorados por análises linguísticas.

Partindo de alguns elementos de análise empregados pela ADC, que podem ser utilizados tanto para observar aspectos verbais quanto não-verbais, temos os conceitos de tema e rema e a progressividade textual. Deve-se conceber o tema como o ponto que serve de partida da mensagem; e o rema como o comentário, o acompanhamento do tema (HALLIDAY, 1985, p. 37). Essas duas noções também podem ser apresentadas, respectivamente, como o dado e o novo ou como tópico e comentário (KOCH, 2004, p. 30). Em estruturas linguísticas que imprimem uma leitura linear, o tema é apresentado geralmente no início da oração, e o rema o segue. Em textos imagéticos, o tema é apresentado geralmente ao centro da imagem, e o rema, aparece ao redor do elemento principal. No entanto, como ambos são textos, atendendo a apelos retóricos e ideológicos diferentes, não há fixidez quanto à posição em que esses elementos podem aparecer.

Esses conceitos também fazem parte da metafunção textual da gramática funcionalista de

2 Kress, G. e van Leeuwen, T. 1996. Op. cit , p. 33.

Halliday (1985). A diferença é que essa gramática não é teorizada para analisar elementos não verbais. Como a Linguística Sistêmico Funcional (LSF) possui como unidade básica de análise a oração, para efeito do texto imagético utilizo como unidade básica a imagem, ou seja, a fotografia como um todo. Ela se apresenta em sua totalidade, como elemento atomístico, o qual aparenta uma unidade indecomponível, acrescentando ainda a perspectiva do movimento que tende a imprimir um caráter de 3ª dimensão (3D) ao texto imagético (exploração do espaço z, que será tratado ainda neste artigo).

Quando o objeto analisado (filme) for um texto com progressão de informação, cada quadro (fotografia) deverá ser considerado um conjunto completo de sentido, como uma “oração”; também com progressão de informação. Como é importante não analisar apenas fragmentos, recorro à utilização da progressão textual, que associa cada fotografia a uma totalidade discursiva. Em alguns momentos, durante a análise, será preciso analisar “tudo que está na cena” (mise-en-scène), além de outras estratégias discursivas. Nesses momentos, saber como foi composto o cenário só é possível com a análise de imagens paradas (fotografias). De certa forma, a maneira como são apresentadas as informações em um texto é importante por mostrar o que o autor elege como principal, ou seja, qual é o seu ponto de partida – o dado. Por isso, essas estruturas remontam a um quadro de como o discurso é construído, por meio de escolhas lexicais e gramaticais; na fotografia, essa preocupação começa com o enquadramento da imagem, a qual pode sofrer influências significativas na perspectiva da captura do texto imagético. Para efeito de exemplificação, a cena abaixo é analisada sob essas perspectivas.



Figura 1: Cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008)

Na cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008), podemos aplicar análises de tema-rema, mise-en-scène (tudo que está na cena), segundo o modelo tridimensional de Fairclough. No centro da imagem, estão vários livros, mas de apenas um é possível ver o título: *O desafio americano*, de Jean-Jacques Servan-Schreiber³. Temos que os livros, em especial este, seriam o tema, e o restante desfocado, o rema. O fato de estar desfocada a imagem da personagem não quer dizer que ela não seja importante, muito pelo contrário: ela é o “novo”, pois, ao saber, na trama, que ela está se separando de seu filho por causa da Ditadura Militar, ou seja, por causa do que ela e o seu marido pensavam ou liam, este livro insere uma perspectiva ideológica, interpessoal e textual na leitura/análise dessa cena, de acordo com o modelo tridimensional de Fairclough (2001).

O resultado dessa análise apenas superficial mostra a importância, também, de investir na elaboração de uma pedagogia de leitura e escrita do texto com imagem.

1.1 Leitura da imagem em movimento

No tocante ao cinema, não são apenas as

³ Segundo resenhas disponíveis na intranet, o livro trata “da penetração do poderio econômico norte-americano na Europa e no resto do mundo”.

imagens que imprimem uma “leitura”, uma vez que essas não aparecem sozinhas. Há, como já foi dito, a associação de outras semioses. Um exemplo disso é a música, que provoca uma reação subjetiva e emotiva nos espectadores, o que a torna um elemento significativo no processo de leitura desse texto.

É importante ressaltar que um dos objetivos desta pesquisa tem a ver com a problematização/questionamento sobre o poder de persuasão que os recursos sonoros e visuais têm, mesmo quando esses elementos fazem parte dos produtos considerados como “ficção”, cuja função parece ser apenas a de entreter. Por isso, também é digna de menção a especificidade que o texto imagético possui: os processos persuasivo e informativo são realizados de forma bastante singular, pois não há uma fixidez de interpretação. Isso se deve a vários fatores. Entre eles destacamos: 1) a não linearidade do processo de leitura, 2) a mise-en-scène (tudo que está na cena), 3) e a composição dos demais elementos significativos (desde foco, cor, iluminação, enquadramento etc.). Esse fato torna tais processos bastante escorregadios em termos de uma possível contra argumentação. A estrutura imagética impõe uma reflexão importante: como questionar a imagem que está sendo “obviamente” oferecida?

A utilização feita por Kress e van Leeuwen (1996) da gramática sistêmico funcional na análise de textos multimodais pode ser aplicada apenas em parte a esta pesquisa, pois esses autores restringiram suas análises a textos bidimensionais. Por isso, as análises propostas por eles são importantes, mas não são suficientes para analisar o filme, o qual é um texto bidimensional que projeta uma tridimensionalidade com a progressão de informação por meio da noção de movimento. Nessa perspectiva, o leitor é “encapsulado” de forma ímpar, o que não é observado em outros gêneros textuais.

A análise realizada nesta pesquisa se preocupa com o modo como a mensagem é construída, por meio de escolhas lexicais, gramaticais e visuais. Na fotografia, essa preocupação engloba o processo de escolha por trás do enquadramento da imagem, que é a forma de construção de significados e pode sofrer influências significativas na perspectiva da captura do texto imagético, como pode ser observado na Figura 2:

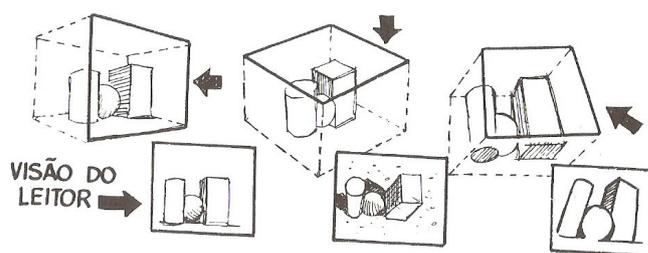


Figura 2: possibilidades de enquadramento (de frente, por cima e de lado).

Fonte: EISNER (1999)

A Figura 3 mostra os efeitos de sentido do processo de visão do objeto. Essas escolhas projetam a forma como o autor/fotógrafo insere o leitor no seu texto. De uma forma geral, isso implica tanto percepções interpessoais como ideacionais (a motivação geralmente atende a propósitos sociais e ideológicos).

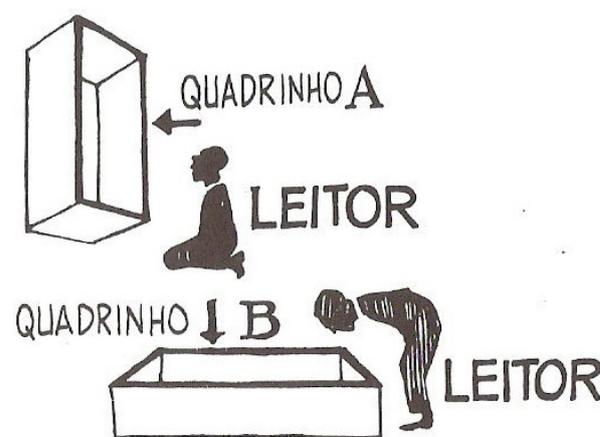


Figura 3: possibilidades de enquadramento do leitor no texto imagético.

Fonte: EISNER (1999)

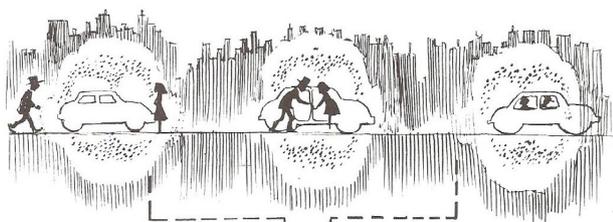
Kress e van Leeuwen (1996, p. 154) oferecem, ainda, um quadro-síntese das abordagens de enquadramento e os possíveis efeitos que elas provocam no leitor, conforme abaixo:

EFEITOS
Exigência/ordem
Proposta/oferta
Íntimo/pessoal
Social
Impessoal
Envolvimento
Imparcialidade
Poder do observador
Igualdade
EFEITOS
Inferioridade do participante representado

ENQUADRAMENTO
Olhar fixo do observador
Ausência do olhar fixo do observador
Close
Meio busto
Corpo todo
Ângulo frontal
Ângulo oblíquo
Ângulo alto
Ângulo ao nível dos olhos
ENQUADRAMENTO
Ângulo baixo

Quadro 1: enquadramento e efeitos que eles provocam.

Além do enquadramento, há também a escolha do momento da realização do texto. Se isso acontecerá de forma natural, sem mudanças de vestimentas ou outras alterações na “naturalidade” da imagem, ou se será captado um momento de algo como uma sequência, conforme mostra a Figura 4, a seguir:



A cena vista através dos olhos do leitor... vista de “dentro da cabeça” do leitor.



Quadro final selecionado da sequência de ação.

Figura 4: possibilidades de seleção do tempo do acontecimento na imagem (timing).

Fonte: EISNER (1999)



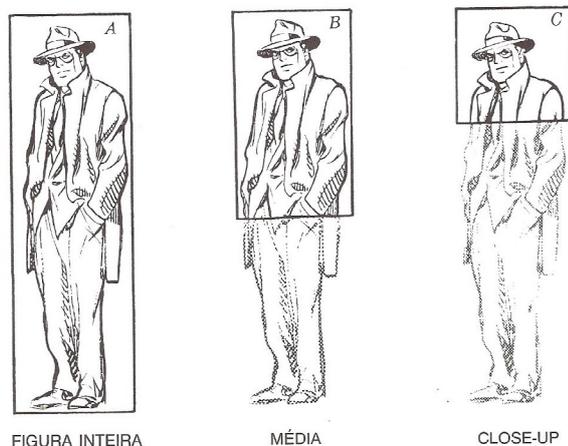
Figura 5

(disponível em <http://www.osvigaristas.com.br/imagens/a-realidade-pode-ser-distorcida-10553.html>)

Além dessas escolhas, há o modo como acontece a abordagem do objeto fotografado, o qual pode ser incluído em seu todo, pela metade ou em close. De acordo com essas escolhas, o convite à participação do leitor será maior ou menor, pois ele precisará completar a sequência mentalmente.

Kress e van Leeuwen (1996) abordam, ainda, a noção de close feita geralmente para retratar alguém a quem se quer dar algum poder. Esses autores chegaram a essa conclusão ao analisarem livros didáticos na Austrália e constataram que o colonizador era retratado em close; e os aborígenes imersos no cenário, em multidões (efeito que exprime a noção de habitat e não estabelece intimidade entre os seres retratados e o leitor). O close acaba por projetar uma simpatia, motivando uma reação interpessoal mais afetiva, pois para quem a pessoa focada está olhando? O leitor do texto em questão pode partir do princípio de que o olhar esteja sendo direcionado a ele e se vê como um igual em relação ao fotografado; ao passo que na fotografia em que ninguém é focado em especial não há essa interação. Na Figura 6, podemos perceber o estabelecimento de relações

interpessoais mais próximas no olhar projetado pela personagem.



A figura mostrada inteira não requer nenhuma sutileza de percepção. Ela não solicita nada da imaginação ou do conhecimento do leitor.

Espera-se que o leitor complete o resto da imagem — dada uma alusão generosa a respeito de sua anatomia.

Espera-se que o leitor suponha a existência da figura inteira deduzindo a postura e os detalhes a partir da memória e da sua experiência.

Figura 6: possibilidades de seleção do objeto fotografado.

Fonte: EISNER (1999)

Essa escolha revela muito mais do que apenas a abordagem do objeto: explícita, também, a subjetividade do autor e o modo como ele vê a cena. Em termos de construção do filme, a subjetivação do leitor acontece de forma semelhante à da fotografia, mantendo essas características de enquadramento, *timing* e close. No entanto, a forma de persuasão usada na construção do filme se intensifica quando utiliza a escolha de planos, conforme se observa na próxima subseção.

1.1.1 A persuasão da imagem em movimento

A persuasão faz parte da argumentação. Grosso modo, persuasão é levar o outro à aceitação de dada ideia, pois, em sua etimologia, a palavra *persuasão* (*per* + *suadere*) significa aconselhar, o que, de certa forma, pode acontecer de forma bastante sutil. No entanto, ela tomou contornos

de algo que se deseja verdadeiro e é o resultado de certa organização do discurso, que o constitui como verdadeiro para o receptor. Para o filme, o discurso persuasivo acontece de uma outra maneira, pois, como afirma Citelli (2002, p. 13), “é possível que o persuasor não esteja trabalhando com uma verdade, mas tão-somente com algo que se aproxime de uma certa verossimilhança ou simplesmente a esteja manuseando.” Aplicadas essas considerações ao filme, percebe-se que ele é baseado na verossimilhança e o efeito que isso provoca é que as histórias narradas por meio de imagens, sons e falas, são possíveis. Isso acaba por dar valor de verdade à coisa narrada.

De uma forma geral, a persuasão está subjacente à concepção de argumentação, e, por isso, busca convencer. Argumentar, segundo Koch (2005, p. 17), é

orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo. A neutralidade é apenas um mito; o discurso que se pretende “neutro”, ingênuo, contém também uma ideologia — a da sua própria objetividade.

Ressalto, ainda, que a percepção sobre essa “orientação para determinadas conclusões/interpretações” também é proveniente do resultado de determinadas escolhas feitas a partir das estruturas textuais disponíveis, das imagens e de tudo que envolve o processo de construção de filmes, por exemplo. Segundo Fairclough (2001), processos de apassivação, relexicalização, nominalização evidenciam determinados efeitos de sentido que atendem a determinadas orientações para determinadas conclusões/interpretações.

De forma semelhante, o processo de subjetivação do leitor — por meio das escolhas feitas para a produção do filme (geralmente opacas ao leitor leigo) — o inserem, de determinada forma, dentro do filme para que interprete o texto

oferecido conforme a leitura idealizada por seu autor/produzidor. Contudo, como já mencionado anteriormente, em termos de discurso, não há garantias de que as “pistas” deixadas pelo autor sejam “lidas” de igual modo pelos leitores, ou pelo menos não do modo como o autor desejou; mas o que se percebe é o grau de convencimento que essas estruturas podem desempenhar para que sua meta seja atingida.

Mostrarei algumas delas (relacionadas à escolha de planos) e a relação que elas desempenham no contexto do filme. Seria interessante incluir uma análise da semiose musical que o filme oferece, mas por esse tipo de análise depender de conhecimentos mais aprofundados sobre música, que não é o foco desta pesquisa, limito-me apenas a ressaltar a necessidade de observar o efeito que a trilha sonora desempenha dentro da narrativa.

O que é importante deixar bem marcado é o papel que o produtor/roteirista do filme exerce no processo de persuasão, desempenhando uma função dupla: argumenta não só a favor da narrativa, mas também para convencer. A argumentação pode ser interna e externa. Entendo como argumentação interna aquela que está voltada para aspectos coesivos e de coerência do filme; ou seja, está na apresentação dos fatos, na relação que eles têm uns com os outros e com a progressão textual. A argumentação externa estaria voltada para o efeito persuasivo causado no leitor/espectador; ou seja, é a utilização de determinados recursos semióticos para que a leitura feita esteja próxima do esperado pelo autor. Nesse caso, não basta a história apresentar verossimilhança, mas precisa provocar os efeitos de sentido pretendidos. Como Mercado (2011, p. 2) afirma,

Tudo e qualquer coisa que é incluído na composição de um plano será interpretado

por um público como estando lá para alcançar um propósito específico com o qual está diretamente relacionado e é necessário ao entendimento da história que o público está assistindo.

Dentro desse processo de construção do gênero filme, os componentes utilizados pelo diretor/produzidor são elementos fundamentais, pois, sendo o leitor leigo nas técnicas de composição, a argumentação externa o ajudará a fazer as ligações necessárias entre o plano adotado pelo autor e o efeito que ele produz no leitor, como também observa Mercado (2011, p. 3):

A composição de uma cena transmite significado não apenas por meio da organização dos elementos visuais em um quadro, mas também pelo contexto em que é apresentada. Um plano de ângulo alto (em que a câmera é posicionada para que aponte para baixo em um tema), por exemplo, é comumente utilizado ao tentar transmitir derrota, insegurança ou vulnerabilidade psicológica de um personagem; embora seja um uso comum esse tipo de plano, você pode pressupor que o público-alvo irá automaticamente deduzir essas conotações sempre que você usa esse ângulo, a menos que o contexto na história o comporte. *Tem de haver uma conexão direta entre o que acontece na história e o uso de uma composição específica. (grifo meu)*

Como é problematizado no capítulo 2, a seguir, o gênero textual filme, embora possua muitas variações de autoria, de escolhas de planos, de edição de imagens, sonoplastia, trilha sonora, etc., deve provocar determinados efeitos de sentidos para que o leitor perceba a totalidade: não sendo viável isolar fragmentos de sua composição.

Para perceber a composição fílmica, é necessário recorrer a algumas especificidades de sua construção. Por exemplo, de esse gênero ser essencialmente bidimensional, ou seja, o efeito de profundidade ser provocado pela utilização do plano z, conforme mostra a Figura 7:

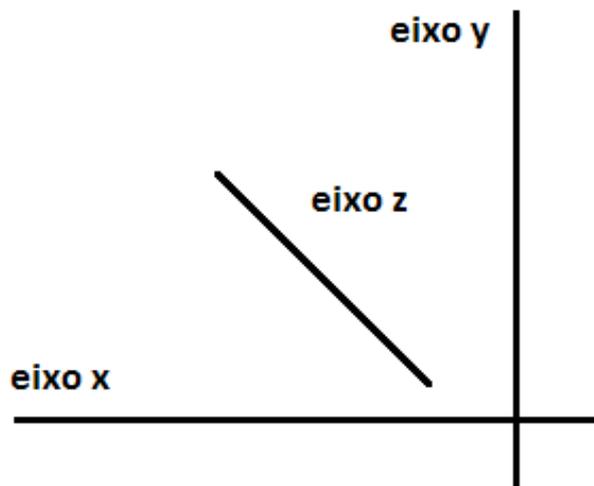


Figura 7: gráfico que explica o plano Z

Fonte: Mercado (2011, p. 6)

Fonte: Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2005)

Outro aspecto que deve ser considerado é a “regra dos terços”. Para a cinematografia, o quadro é dividido em três partes ao longo de sua largura e de sua altura, fornecendo dimensões para o enquadramento do objeto na tela. A regra dos terços agrega certo dinamismo à cena, pois permite perceber, de acordo com a imagem, a quem é direcionado o olhar, por exemplo, como pode ser visto na Figura 10.



Figura 8: quadro que atenua o plano Z, por causa da parede ao fundo.

Fonte: Lula, o filho do Brasil (Europa Filmes, 2009)



Figura 10: o terço à esquerda mostra para onde o personagem olha e agrega dinamismo à cena. Neste caso, o personagem ocupa apenas os dois terços à direita e o seu olhar está voltado à esquerda.⁴

Fonte: Lula, o filho do Brasil (Europa Filmes, 2009)



Figura 9: quadro que acentua o plano Z, pela inclusão da profundidade.

Cenas captadas com ângulos baixos tendem a dar “poder” ao personagem. Observamos isso, por exemplo, na cena de Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2005), em que o protagonista enfrenta uma cobra venenosa e não demonstra medo. A cena toma uma dimensão maior no texto

4 Ressalta-se que não se pode confundir a regra dos terços com o processo reacional teorizado por Kress e van Leeuwen (1996, p. 64), pois estes autores analisam a direção do olhar dentro da cena (quem observa e quem é observado, num processo entre o agente e o paciente da mirada) e para o leitor (reação não-transacional). Para a regra dos terços, o olhar, nesse caso, está direcionado para outras personagens, mostradas anteriormente. Por isso a importância de não analisar quadros isoladamente nesse tipo de gênero, mas de incluir sempre a noção de progressão textual por meio da imagem.

quando já foi construído o conhecimento de que esse mesmo personagem foi picado por uma serpente e quase morreu. Nesse caso, a conjugação de semioses é que constroi a significação da cena.



Figura 11: uso de uma cena em ângulo baixo

Fonte: Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2005)

Ângulos altos produzem o efeito contrário: enfraquecem ou fragilizam os personagens, como acontece nessa cena de *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009), no momento em que ele e sua família perdem tudo em uma enchente.



Figura 12: uso de uma cena em ângulo baixo

Fonte: Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2005)

Temos, também, o *close-up* extremo “que permite concentrar a atenção do público em um detalhe de um personagem ou pequenos objetos” (MERCADO, 2011, p. 29). Observamos esse tipo de cena em *Olga* (Europa Filmes,

2004), em que a gravidez da protagonista (metonimicamente apresentada pela barriga) constitui significativamente o alento que ela possui para enfrentar o campo de concentração nazista, num processo de integração de significados.



Figura 13: uso de close-up extremo

Fonte: *Olga* (Europa Filmes, 2004)

O denominado plano geral, que, segundo Mercado (2011, p. 59), “inclui inteiramente os personagens no quadro, junto com boa parte da área circundante”, foi usado na Figura 14. O autor, ainda afirma sobre esse plano que, “embora possa haver um tema principal em um plano geral, a perspectiva é muito remota para que seja possível ver os detalhes emocionais na face”. Em *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001), o plano geral empregado na cena abaixo não permite observar o abalo emocional da protagonista ao ir se casar, sozinha, vestida de noiva e com gravidez adiantada. Esse recurso transforma um momento em que teoricamente se espera uma emocionalidade bastante acentuada em algo que se faz apenas para cumprir determinada imposição social. Isso se justifica porque no sertão nordestino ser mãe solteira (na época da narrativa) seria uma situação problemática para uma mulher: o afastamento da emocionalidade é produzido pela escolha do plano.



Figura 14: uso de plano geral

Fonte: *Eu, tu eles* (Sony Pictures, 2001)

Um plano também importante para a persuasão do leitor por meio da narrativa é o plano emblemático. Segundo Mercado (2011, p. 107), esse plano tem “a forma de comunicar ideias abstratas, complexas e associativas com composições que revelam conexões especiais entre os elementos visuais no quadro. Planos emblemáticos podem ‘contar uma história’ com uma única imagem, transmitindo ideias que geralmente são maiores do que a soma de suas partes.”. No fragmento abaixo, de *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002), o uso do plano emblemático cria a metáfora da escolha do caminho e faz uma síntese do todo da narrativa: o protagonista precisa escolher entre as imposições familiares e a sua vida.



Figura 15: uso de plano emblemático

Fonte: *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002)

Na cena abaixo, de *Olga* (Europa Filmes, 2004), há o emprego de um plano emblemático com a regra de Hitchcock, na qual há um relevo feito por meio do contraste de cores, que organiza elementos visuais (suástica e o exército) de uma forma que permite ao público criar conexões significativas com a história (MERCADO, 2011, p. 108).



Figura 16: uso de plano emblemático com a regra de Hitchcock

Fonte: *Olga* (Europa Filmes, 2004)

Na cena abaixo, de *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001), foi empregado o plano geral extremo, que “permite criar composições que enfatizam a dimensão de um local” (MERCADO, 2011, p. 65). No contexto do filme, o uso desse plano desempenha uma função dupla: ao mesmo tempo em que mostra a aridez da caatinga, também permite “esconder” na paisagem o encontro amoroso da protagonista com o seu cunhado:

Figura 17: uso de plano geral extremo

Fonte: *Eu, tu eles* (Sony Pictures, 2001)



O plano de *close-up* médio transmite algo especialmente significativo ou importante, que está acontecendo nesse momento em uma cena (MERCADO, 2011, p. 41), como foi empregado na cena de O Ano em que meus pais saíram de férias (Globo Filmes, 2008), a seguir. Nela o protagonista depara-se com um mundo totalmente novo e desconhecido projetado pelo reflexo dos edifícios de São Paulo no vidro do carro da família. A posição da cabeça para o alto acentua esse efeito de estupefação e curiosidade do protagonista em relação ao que se apresenta.



Figura 18: uso de plano de close-up médio
Fonte: O ano em que meus pais saíram de férias (Globo Filmes, 2008)

Os planos de grupo — em que são enquadrados mais de três personagens — são usados para criar efeitos de sentido sobre a dinâmica de um relacionamento entre as personagens e seu ambiente (MERCADO, 2011, p. 95). Essa técnica

foi empregada nessa cena do filme Cidade de Deus (Imagem Filmes, 2002), na qual é possível perceber as situações e os ambientes em que vivem os personagens e a violência com que eles interagem entre si:



Figura 19: uso de plano de grupo
Fonte: Cidade de Deus (Imagem Filmes, 2002)

Também em *Cidade de Deus* temos o uso do plano *travelling*, caracterizado pelo movimento de câmera para acompanhar o movimento do personagem de lado e de frente. O plano, nesse contexto, funciona para inserir o espectador/leitor no ambiente em que acontecerá a narrativa, além de promover a sensação de ele se tornar um dos personagens (nesse caso a galinha ou mais um do bando de Zé Pequeno que está correndo atrás dela). O uso desse plano acontecerá várias vezes ao longo da história.



Figura 20: uso de plano travelling

Fonte: Cidade de Deus (Imagem Filmes, 2002)

Em uma sequência de cenas de Cidade de Deus, mais adiante, encontramos o emprego dos “planos steadicam”, que são capazes, também, de mover a câmera para cima e para baixo (como acontece com o plano travelling), além de fazer um plano de 360° em torno de um personagem e qualquer outro movimento entre esses dois extremos. Os planos steadicam são reservados para os momentos em que manter a integridade do tempo, espaço e fluidez do movimento é narrativamente significativo para a história. Deve haver uma razão convincente para mostrar uma cena específica da narrativa (MERCADO, 2011, p. 161), como podemos perceber na sequência de cenas abaixo. Esse recurso que desempenha um papel importante na história, pois, além de promover o envolvimento do protagonista com o leitor, ainda funciona como um plano emblemático, resumindo a história: viver na Cidade de Deus é estar constantemente à mercê ou da criminalidade ou da polícia corrupta.



Figura 21: uso do plano steadicam

Fonte: Cidade de Deus (Imagem Filmes, 2002)

Na cena seguinte, de O pagador de promessas (Prodtel, 1962), percebemos o emprego do conceito de interimageticidade

(ROCHA, 2012, p. 187), no qual temos a imagem iconográfica de Cristo crucificado reconfigurada para expressar um novo sentido e experiência do protagonista Zé do Burro. Este, assim como Cristo, depois de morto, ascende (no caso da narrativa, entra finalmente não no céu, mas na igreja de Santa Bárbara), com sua cruz.



Figura 22: uso de interimageticidade

Fonte: O pagador de promessas (Prodtel, 1962)

Referências

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 15ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

HALLIDAY, M. A. K. **Functional grammar**. 2a. ed. Saint Martin's Press Inc.: New York, 1985.

KOCH, Ingedore Villaça. **Argumentação e Linguagem**. São Paulo: Cortez, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 14ª Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KRESS, Gunther. & van LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design.** London and New York: Routledge, 1996.

MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica.** Tradução Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

ROCHA, Harrison da. **Um novo paradigma de revisão de texto: discurso, gênero e multimodalidade.** Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

VIDEOGRAFIA

ANSELMO, Duarte. **O pagador de promessas.** 1962 (Brasil), duração: 118 min. Prodtel.

BARRETO, Fábio. **Lula, o filho do Brasil.** 2011 (Brasil), duração: 128 min. Downtown Filmes.

GOMES, Marcelo. **Cinema, aspirinas e urubus.** 2007 (Brasil), duração: 104 min. Europa Filmes.

HAMBURGUER, Cao. **O ano em que meus pais saíram de férias.** 2006 (Brasil), duração: 110 min. Buena Vista Sonopres.

MEIRELLES, Fernando. **Cidade de Deus.** 2002 (Brasil), duração: 130 min. Imagem Filmes.

MONJARDIM, Jaime. **Olga.** 2005 (Brasil), duração: 141 min. Globo Filmes.

SALLES, Walter. **Abril despedaçado.** 2002 (Brasil), duração: 105 min. Imagem Filmes.

WADDINGTON, Andrucha. **Eu, tu, eles.** 2001 (Brasil), duração: 104 min. Sony Pictures

Artigo enviado em: 09/09/2016

Aceite em: 10/12/2016